

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

16

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Τζιόττο

α'



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Tziótto

Τζιόττο



1

Ο ΤΖΙΟΤΤΟ γεννήθηκε, πιθανόν το 1267, στο Κόλλε ντι Βεσπινιάνο, κοντά στο Βίκκιο ντι Μοντζέλλο, στην Τοσκάνη, και, σύμφωνα με την παράδοση, από αγροτική οικογένεια. Τον «ανακάλυψε», λένε, ο Τσιμαμπούε, ενώ σχεδίαζε πάνω σε μια πέτρα τα πρόβατα του κοπαδιού του. Είναι πιθανό η οικογένειά του, που ήρθε στην πόλη όπως τόσες άλλες τα χρόνια εκείνα, να έβαλε το μικρό σά μαθητευόμενο κοντά σε κάποιο ζωγράφο της πρωτεύουσας. Η μελέτη της τεχνοτροπίας του δεν αποκλείει την παράδοση ότι ο ζωγράφος αυτός ήταν πραγματικά ο Τσένι ντι Πέπο, ο έπονομαζόμενος Τσιμαμπούε. Ακολουθώντας τον ο Τζιόττο θα μπόρεσε να επισκεφτεί για πρώτη φορά τη Ρώμη (γύρω στα 1280) και την Ασσίζη (τα άμέσως επόμενα χρόνια), που γρήγορα θα γίνονταν τα κέντρα των πιο σημαντικών του δημιουργιών και όλα δείχνουν ότι ο νέος καλλιτέχνης δεν άργησε να αποκτήσει την ανεξαρτησία του. Οι Ιστορίες του Ισαάκ, που αντιπροσωπεύουν την πιο παλιά του εμφάνιση στην Ασσίζη, χρονολογούνται γύρω στα 1290. Όπως το υπογράμμισε πρώτος ο κριτικός Ρομπέρτο Λόνγκι, η ζωγραφική της Φλωρεντίας και της Τοσκάνης μαρτυρούν από την τελευταία κιόλας δεκαετία του δέκατου τρίτου αιώνα την επίδραση της νέας τεχνοτροπίας του Τζιόττο· πρέπει λοιπόν να χρονολογηθούν στις αρχές της δεκαετίας αυτής τα πιο παλιά από τα φλωρεντινά του έργα, όπως η Παναγία του Σάν Τζιόρτζιο άλλα Κόστα και ο Έσταυρωμένος της Σάντα Μαρία Νοβέλλα. Στην περίοδο αυτή ο Τζιόττο είναι ήδη καθιερωμένος ζωγράφος, αλλά αντιπροσωπεύει ένα ρεύμα με μικρή ακόμα απήχηση. Επικεφαλής της Αδελφότητας των ζωγράφων είναι το 1295 ο Κόρσο ντι Μπουόνο, αυστηρός όπαδός της ζωγραφικής του Τσιμαμπούε. Στο μεταξύ ο Τζιόττο παντρεύτηκε, πιθανόν γύρω στα 1287, την Τσιούτα (Ριτσεβούτα) ντι Λάπο ντελ Πέλα, που του έδωσε τέσσερις γιους (ο ένας, ο Φραντσέσκο, άσημαντος ζωγράφος, γράφτηκε στην Αδελφότητα το 1341) και τέσσερις κόρες· η μεγαλύτερη, η Κατερίνα, παντρεύτηκε ένα ζωγράφο, τον Ρίκο ντι Λάπο, και έγινε μητέρα του διάσημου Στέφανο, πατέρα με τη σειρά του του Τζιόττο του νεότερου (Τζιοττίνο).

Τα τελευταία χρόνια του δέκατου τρίτου αιώνα και ίσως και τα πρώτα του επόμενου ο Τζιόττο τα πέρασε ανάμεσα στην Ασσίζη και στη Ρώμη. Στην πολιτεία της Ομβρικής επιβλέπει την πρόοδο της διακοσμήσεως της επάνω εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου, ενώ στην πόλη του Πάπα ασχολείται με τον κύκλο (χαμένο σήμερα, εκτός από ένα πολύ φθαρμένο κομμάτι) της Βασιλικής του Σάν Τζιοβάννι στο Λατερανό και, πιθανόν, και με άλλες εργασίες σχετικές με την προετοιμασία του Ιωβηλαίου του 1300, σύμφωνα με την επιθυμία του Πάπα Βονιφάτιου Η'. Αυτή την εποχή, έχοντας περάσει τα τριάντα, ο Τζιόττο είναι πια ένας διάσημος καλλιτέχνης· έχει ένα εργαστήριο με πολλούς μαθητές και αρκετή οικονομική άνεση· σε έγγραφα του 1301 και του 1304 αναφέρονται ιδιοκτησίες του στη Φλωρεντία. Μπορεί κανείς πια να πη, μαζί με τον Δάντη, ότι «ο Τσιμαμπούε πίστευε πως ήταν κύριος του πεδίου στη ζωγραφική», αλλά «σήμερα όλοι επαινούν τον Τζιόττο». Έτσι τον καλούν, πρώτον αυτόν από όλους τους ζωγράφους της Τοσκάνης, να εργαστεί στη βόρεια Ιταλία, όπου, ανάμεσα στα 1304 και 1306 περίπου, ζωγραφίζει τις τοιχογραφίες του ιδιωτικού Παρεκκλησίου των Σκροβένι στην Πάδοα,

καθώς και άλλα έργα που χάθηκαν αλλά τα αναφέρει ο Ρικκομπάλντο Φερραρέζε σε ένα κείμενο του 1312. Από τη δραστηριότητά του στο Ρίμινι, που αναφέρει η πηγή αυτή του δέκατου τέταρτου αιώνα, έχει σωθεί μέχρι σήμερα μόνο ένας Έσταυρωμένος, ζωγραφισμένος σε ξύλο, που βρίσκεται πάντα στην ίδια θέση.

Το 1311 ο Τζιόττο βρίσκεται πάλι στη Φλωρεντία κι απ' αυτή τη χρονιά και μετά γίνονται πιο πολλές οι μαρτυρίες που δείχνουν το ζωγράφο να ασχολείται με κερδοσκοπικές επιχειρήσεις. Το 1314 ο Τζιόττο απασχόλησε όχι λιγότερους από έξι νομικούς για αγωγές εναντίον χρεοφειλετών που άργούσαν ή δεν μπορούσαν να πληρώσουν τα χρέη τους, για να γίνει αυτός κύριος της ιδιοκτησίας τους.

Η παρουσία του στη Φλωρεντία είναι έτσι τεκμηριωμένη για τα χρόνια 1314, 1318, 1320, 1325, 1326, 1327 (τότε γράφτηκε στη Συντεχνία των Γιατρών και των Φαρμακοποιών, που μόνο από κείνη τη χρονιά άρχισε να δέχεται και ζωγράφους). Ός το 1327 ο ζωγράφος θα πρέπει να είχε τελειώσει την εικονογράφηση των Παρεκκλησίων Περούτσι και Μπάρντι στην Έκκλησία Σάντα Κρότσε (του Τίμιου Σταυρού) των Φραγκισκανών κι όλα τα άλλα έργα που έχουν συγγενική τεχνοτροπία, όπως το Φραγκισκανό Πολύπτυχο, που σήμερα είναι μοιρασμένο σε διάφορα μουσεία (στο Μόναχο, τη Νέα Υόρκη, το Λονδίνο, τη συλλογή Μπέρνερσον στο Σεττινιάνο και το Μουσείο Γκάρντνερ στη Βοστώνη), την Κοίμηση της Θεοτόκου του Μουσείου του Βερολίνου, το Πολύπτυχο, μοιρασμένο κι αυτό, των συλλογών Γκόλντμαν-Χόρν-Σααλί. Την ίδια εποχή βγήκαν από το εργαστήρι του και άλλα έργα μεγάλης αξίας, όπως το Πολύπτυχο της Σάντα Ρεπαράτα και το Πολύπτυχο Στεφανέσκι (υπογραμμένο) που προοριζόταν για τη Βασιλική του Βατικανού, ή Σταύρωση του Βερολίνου και το δίπτυχο που αποτελείται από τη Σταύρωση του Στρασβούργου και την Παναγία με το Βρέφος ανάμεσα σε Άγιους και Άρετες της συλλογής Βίλντενστάιν της Νέας Υόρκης.

Από το 1328 οι γραπτές μαρτυρίες επισημαίνουν την παρουσία του Τζιόττο στη Νεάπολη στην υπηρεσία του βασιλέως Ροβέρτου των Ανζού, αλλά από τη δραστηριότητά του αυτή δεν έχει διασωθεί τίποτα. Στη Νεάπολη έμεινε ο καλλιτέχνης, φορτωμένος τιμές, ώστόσο του ανέθεσαν (12 Απριλίου 1334) τα έργα του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Άρχισε άμέσως (19 Ιουλίου) τις εργασίες για το καμπαναριό, αλλά ο θάνατος τον πήρε στις 8 Ιανουαρίου του 1337, όταν δεν είχε χτιστεί ακόμα παρά το πρώτο πάτωμα. Είναι πιθανό ότι αυτή την τελευταία περίοδο βγήκαν από το εργαστήρι του δυο άλλοι υπογραμμένοι πίνακες: η Παναγία με το Βρέφος και Άγιους της Πινακοθήκης της Βολωνίας και η Στέψη της Παρθένου Μαρίας του Παρεκκλησίου Μπαροντσέλλι στη Σάντα Κρότσε. Ακόμα δεν αποκλείεται να άρχισε τις τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου Ποντεστά στο ανάκτορο Μπαρτζέλλο. Σύμφωνα με μαρτυρίες του Βιλλάνι και του Λομβαρδού χρονικογράφου Γκαλβάνο Φιάμμα — που δεν υπάρχει λόγος να τις αμφισβητήσωμε — θα πρέπει να παρεμβλήθη στα 1335 - 36 και μια εποχή δραστηριότητας στο Μιλάνο για τον Ατσόνε Βισκόντι· ίσως έκανε για λογαριασμό του, στην εκκλησία του Σάν Γκοττάρντο, μερικές τοιχογραφίες που έχουν καταστραφεί.

«Αὐτὸς ποὺ ἔδωσε φυσικότητα στὶς μορφές καὶ στὶς κινήσεις»

(Βιλλάνι)

ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα μιὰ σειρά ἀπὸ βασικὲς οἰκονομικὲς ἀλλαγές, καθὼς καὶ ἡ ἀνάπτυξη μιᾶς νέας πολιτικῆς τάξης, ποὺ τότε ὀνομαζόταν «λαὸς» κι ἀργότερα «ἀστική τάξη», συντελοῦν στὸ νὰ γίνη ἡ Φλωρεντία, μιὰ δευτερεύουσα πολιτεία τῆς κεντρικῆς Ἰταλίας, οἰκονομικὴ καὶ βιομηχανικὴ δύναμη πολὺ σημαντικὴ, καὶ στὸ νὰ δημιουργηθοῦν ἐκεῖ εὐνοϊκὲς συνθῆκες γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ καὶ φιλολογικὴ ἀνθιση χωρὶς προηγούμενο.

Ἀπὸ τὰ πολλαπλὰ φαινόμενα ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἐξέλιξη αὐτῇ, τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σὲ σχέση μὲ τὸ περιβάλλον ὅπου διαμορφώθηκε ὁ Τζιόττο, «ὁ ἀνώτερος καλλιτέχνης-ζωγράφος ποὺ ὑπῆρχε στὴν ἐποχὴ του, αὐτὸς ποὺ ἔδωσε φυσικότητα στὶς μορφές καὶ στὶς κινήσεις» (Τζιοβάννι Βιλλάνι, γύρω στὰ 1340), ἦταν ἴσως, ὅπως ὑπογράμμισε ὁ Γερμανὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης Χένρυ Τόντε, ἡ ἐξάπλωση καὶ ἡ ταχύτατη μεταμόρφωση τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν. Ὁ Τζιόττο καταγόταν, ὅπως κι ὅλοι οἱ ἄλλοι ζωγράφοι, ἀπὸ τὸ λαὸ· καὶ «σ' ὅλες τὶς πόλεις ὑποδέχτηκαν τὴ θρησκεία τῶν Φραγκισκανῶν, καὶ σωστά, σὰν τὴν κατάλληλη θρησκεία γιὰ τοὺς ἀστούς καὶ τὸ λαό. Μαζί, κρατημένοι ἀπὸ τὸ χέρι, οἱ ἀστοὶ καὶ οἱ Φραγκισκανοὶ ἔφτασαν στὸ προσκήνιο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς» (Τόντε). Καὶ πραγματικὰ ὁ νεαρὸς Τζιόττο δούλεψε κυρίως στὶς ἐκκλησίες τῶν «μικρῶν ἀδελφῶν». «Γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν στὴν τέχνη μαρτυροῦν τὰ ἔργα του στὶς Ἐκκλησίες τῶν Φραγκισκανῶν στὴν Ἀσσίζη, τὸ Ρίμινι, τὴν Πάδουα», ἔτσι ἔγραφε, ἀπὸ τὸ 1312 ἀκόμα, ὁ Ρικκομπάλντο Φερραρέζε. Εἶναι γεγονὸς ὅτι, χάρις στὴ δύναμη τῶν Φραγκισκανῶν καὶ στὸ ὅτι συγκέντρωσαν στὴν Ἀσσίζη (ἔδρα τοῦ Τάγματος) πολυποίκιλα πολιτιστικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τὰ πιὸ ζωντανὰ κέντρα τῆς τέχνης τοῦ Βορρᾶ, τὸ μικρὸ αὐτὸ κέντρο τῆς Ὁμβρικῆς (κι ὄχι ἡ Ρώμη, ποὺ συνέχισε νὰ περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν κλασικισμὸ ποὺ ἐμπνεόταν ἀπὸ τὸ Βυζάντιο) ἔγινε τὸ πραγματικὸ λίκνο τῆς ἰταλικῆς τέχνης. Ἐκεῖ ἀκριβῶς ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ὁ «καλύτερος ζωγράφος τοῦ κόσμου» (Βοκκάκιος, γύρω στὰ 1348 - 1353), βρῆκε τὸν τρόπο ν' ἀλλάξῃ «τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ στὰ λατινικὰ» καὶ νὰ τὴν κάνῃ «σύγχρονη» (Τσεννίνι, γύρω στὰ 1390).

ΑΛΛΑ αὐτὴ κιόλας ἡ πρώτη μας διαβεβαίωση γιὰ τὴν προσωπικὴ συμβολὴ τοῦ Τζιόττο στὸν καθορισμὸ τοῦ τρόπου ἀνανέωσης τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς συναντᾷ τὴν προκατειλημμένη ἀντίθεση ἑνὸς μέρους τῆς σύγχρονης κριτικῆς. Κι αὐτὴ ἡ ἀντίθεση δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῇ ἀσήμαντη, γιατί ἀφορᾷ τὸ πρωταρχικὸ πρόβλημα τοῦ ρόλου ποὺ παίζουν κατὰ καιροὺς τὰ ἄτομα στὴ γένεση καὶ τὴν ἐξέλιξη ἀνάλογων συλλογικῶν φαινομένων στὴν ἱστορία. Ἔτσι κατηγοροῦνται οἱ ὑποστηρικτὲς τῆς ἀποφασιστικῆς συμβολῆς τοῦ Τζιόττο στὴ σύνταξη τῆς νέας γλώσσας τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα, ὅτι παρέμειναν δέσμιοι μιᾶς «ρομαντικῆς» νοοτροπίας, ποὺ ξεχνάει ὅτι ἡ ἱστορία δὲ γίνεται ἀπὸ λίγους «ἥρωες», ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς πολλούς, τὶς μάζες· καὶ ἀκόμα, στὸ συγκεκριμένο ζήτημα, ὅτι θέλουν νὰ ἀποδώσουν στὸν Τζιόττο καὶ μόνο τὴ γενικὴ ἀλλαγὴ τῆς παραστατικῆς γλώσσας, ποὺ ἀντίθετα ἦταν ἔργο μιᾶς ὁλόκληρης ομάδας

ἀπὸ καλλιτέχνες, ἀνώνυμους στὸ μεγαλύτερο μέρος. Μιὰ γενικὴ ἀναθεώρηση τοῦ θέματος, χωρὶς προκαταλήψεις, θὰ ἦταν λοιπὸν εὐπρόσδεκτη, μιὰ καὶ εἶναι φανερό ὅτι ἀπὸ τὴν ἀπάντηση προκύπτουν πολὺ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα γιὰ τὴν ἐκτίμηση τῶν συγκεκριμένων ἱστορικῶν γεγονότων (ἀποδόσεις ἔργων, χρονολόγηση κλπ.). Καθὼς ὅμως ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ κατάλληλος τόπος γιὰ περίπλοκες θεωρητικὲς συζητήσεις, θὰ περιοριστοῦμε νὰ παρατηρήσωμε ὅτι καὶ σὲ ἄλλους τομεῖς τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ὅπως στὴ θρησκευτικὴ ἢ τὴν πολιτικὴ δραστηριότητα, ὅπου ἀσφαλῶς ὁ ἀτομικὸς παράγων εἶναι πολὺ λιγότερο σημαντικὸς ἀπὸ τὸ συλλογικὸ ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ, ἡ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση μεμονωμένων προσωπικοτήτων εἶναι ἀναγνωρισμένη καὶ δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ «μαζικὸ» χαρακτῆρα τῶν διαφορῶν φαινομένων. Πολὺ περισσότερο λοιπὸν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι, καὶ ἂν ἡ ριζικὴ ἀνανέωση τοῦ τρόπου ἀπεικόνισης τοῦ ὁρατοῦ κόσμου, ποὺ ἔγινε στὸ τέλος τοῦ δέκατου τρίτου αἰώνα καὶ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ ἐπόμενου, δὲν ἦταν ἔργο ἑνὸς μόνο καλλιτέχνη, δὲ βλέπομε γιὰ ποιὸ λόγο θὰ πρέπῃ νὰ ἀρνηθοῦμε αὐτὸ ποὺ ἡ παράδοση ὁμόφωνα ἐπιβεβαιώνει: ὅτι δηλαδὴ ὑπῆρξε κάποιος ποὺ ἔκανε τὴν ἀρχή, κάποιος ποὺ σημάδεψε τὸ σημεῖο τῆς ρήξης, τὸ ποιοτικὸ ἄλμα, καὶ ὅτι αὐτὸς ὁ κάποιος ἦταν ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ποὺ γεννήθηκε στὸ Κόλλε ντὶ Βεσπινιάνο, κοντὰ στὴ Φλωρεντία, τὸ 1267 ἢ ἐκεῖ γύρω.

Πάντως ἐδῶ παρουσιάζομε ὄχι μόνο τὰ ἔργα ποὺ «ὁμόφωνα» ἀναγνωρίζονται σὰν ἔργα τοῦ Τζιόττο, ἀλλὰ καὶ πολλὰ ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ δικαιολογημένα τοῦ ἀποδίδονται ἀπὸ τὴν σειρά τῶν μελετητῶν (ἀπὸ τὸν Τόντε ὡς τὸν Μπέρενσον, τὸν Τόσκα καὶ τὸν Λόνγκι) ποὺ, ξεκινώντας ἀπὸ τὶς παλιὲς μαρτυρίες καὶ τὰ βέβαια ἔργα, ἀνέπλασαν καὶ τὴ νεανικὴ δραστηριότητα τοῦ καλλιτέχνη, ἔχοντας πάντοτε σταθερὰ ὑπόψη τὴν ὑπόθεση ὅτι αὐτὸς ἦταν, ὅσο ζοῦσε, ὁ πρωτεργάτης τῆς ἐξέλιξης τῆς παραστατικῆς γλώσσας.

Μὲ ὅσα εἰπώθηκαν πιὸ πάνω δὲν πρέπει βέβαια νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι, ὅταν γεννήθηκε ὁ Τζιόττο, ἡ κεντρικὴ Ἰταλία δὲν εἶχε καλλιτεχνικὴ ζωὴ. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι τότε ὁ Νικόλα Πίζανο, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γιοῦ του Τζιοβάννι καὶ τοῦ Ἀρνόλφο ντὶ Κάμπιο, ἔδινε τὰ τελευταῖα χτυπήματα μὲ τὴ σμίλη στὸν ἄμβωνα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Σιένας, ἔξι χρόνια μετὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο ἔξοχο γλυπτὸ του στὸ Βαπτιστήριό τῆς Πίζας (1260)· αὐτὰ εἶναι μνημεῖα μιᾶς γλυπτικῆς ποὺ δὲν ἔχει πιά τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴ λεγόμενη «ρωμανικὴ» γλυπτικὴ, ποὺ εἶχε διαδοθῇ στὴν Τοσκάνη ἀλλὰ ἔχει τελείως ἀνανεωθῇ μὲ τὴν ἐπίδραση τῶν μεγάλων προτύπων τοῦ γαλλικοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ. Ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τῶν γλυπτῶν ἀνανεώθηκαν καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ εὐστροφους ζωγράφους ὅπως, στὴν Πίζα, ὁ λεγόμενος «Μαέστρο ντὶ Σὰν Μαρτίνο», καί, στὴ Φλωρεντία, ὁ Τσέννι ντὶ Πέπο, γνωστὸς σὰν Τσιμαμποῦε, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἦταν ὁ δάσκαλος τοῦ Τζιόττο. Ἀλλὰ ὁ δρόμος τῆς Πίζας πρὸς τὸ γοτθικὸ ρυθμὸ δὲν ἦταν βέβαια ὁ μοναδικὸς καὶ ἡ κριτικὴ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ ἔχῃ προσδιορίσει μὲ σιγουριά ὅλους τοὺς δυνατοὺς δρόμους ἀπ' ὅπου ἦρθε αὐτὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ Βορρᾶ. Ἀναφέραμε πιὸ πάνω τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Ἀσσίζη, ὅπου, μὲ τὴν



- 1 - Μονοχρωμίες από τὸν πύργο τῆς φυλακῆς, τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Ἀσσίζη, ἐπάνω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.
- 2 - Ὁ Ἐσταυρωμένος τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ μιλάει στὸν Ἅγιο Φραγκίσκο, τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Ἀσσίζη, ἐπάνω ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου.
- 3 - Τὰ στίγματα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, ξύλο, Παρίσι, Λοῦβρο.

2

εὐκαιρία τῆς ἐκλογῆς τῶν ἀρχηγῶν τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν, συγκεντρώνονταν οἱ Φραγκισκανοὶ ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, θὰ πρέπη νὰ ἦταν ἓνα κέντρο εἰσροῆς ξένων πολιτιστικῶν ἐπιρροῶν, κυρίως γαλλικῶν. Καὶ στὴ Φλωρεντία ἀκόμα ὁ λεγόμενος «Προτελευταῖος καλλιτέχνης τοῦ Βαπτιστηρίου» συντελεῖ ἀποφασιστικὰ στὸ νὰ διαδοθῇ τὸ «μπαρόκ τοῦ Καρόλου» τοῦ «Μαέστρου ντέλλα Σάντ' Ἀγκάτα» τῆς Κρεμόνας, δηλαδὴ ἓνας καινούριος τρόπος νὰ ἀποδίδονται ἀνάγλυφες οἱ μορφές σὲ μιὰν ἀφήγηση «συγκεκομμένη» ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ζωντανή κι ἐκφραστική, πού δὲν ἔχει πιά μὲ τὴν κλασικὴ ζωγραφικὴ σχέσεις στενότερες ἀπὸ ὅ,τι τὰ λατινικὰ μὲ τὴν κοινὴ τῆς Λομβαρδίας.

Ἐξάλλου, ὅταν ἐγκαταλείφθηκε ἡ παλιὰ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, μέσα στὸ ἴδιο τὸ καινούριο πολιτιστικὸ ρεῦμα ἀνοίγονταν διαμετρικὰ ἀντίθετες δυνατότητες ἐκλογῆς. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Νικόλα Πιζάνο βγαίνουν ταυτόχρονα ὁ ἐκφραστικὸς καὶ ὀρμητικὸς γοτθικὸς ρυθμὸς τοῦ γιοῦ του Τζιοβάννι καὶ ὁ τετραγωνισμένος κλασικισμὸς τοῦ Ἀρνόλφο, λύσεις νόμιμες καὶ οἱ δυὸ γιὰ τὸ ἴδιο πρόβλημα. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ λύσεις, τὴ «γοτθικὴ» καὶ τὴ «νεορωμανικὴ», ταλαντεύτηκε γιὰ πολὺ καιρὸ κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο. Οἱ *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ* θὰ μᾶς ἔκαναν νὰ πιστέψουμε ὅτι στὴν ἀρχὴ μπήκε στὸν πειρασμὸ νὰ διαλέξῃ, παραμένοντας πιστὸς στὴν ποιητικὴ τοῦ δασκάλου του, ἓνα τρίτο δρόμο, τὸν «κλασικόν»... Εἶναι ὅμως φανερό ὅτι μιὰ τέτοια λύση, πού θὰ ἀπέρριπτε ὅλη τὴν ἐπιβλητικὴ καὶ γεμάτη ζωντάνια ἀνάπτυξη τῆς μεσαιωνικῆς «ρωμανικῆς»

τέχνης, ἂν σὲ ὀρισμένα περιβάλλοντα (στὴ Ρώμη, σὰν παράδειγμα, ὅπου ὁ Τσιμαμποῦε κι ὁ Τζιόττο ἔμειναν γιὰ ἓνα διάστημα) θὰ μπορούσε νὰ ὑποστηριχτῇ θεωρητικά, ὅπως φαίνεται καὶ σὲ προσπάθειες μέτριων καλλιτεχνῶν, στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπῆρχε. Ἄν ὁ Τζιόττο σὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμὴ φάνηκε πὼς ἤθελε νὰ στραφῇ πρὸς τὰ ἐκεῖ, ἦταν γιὰ αὐτόν, πέρα ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς δυνατότητες πού τοῦ πρόσφερε ἡ σύγχρονή του καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα, ἤθελε κάτι διαφορετικόν, κάτι περισσότερο, μιὰ καινούρια σύνθεση.

Α Σ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΩΜΕ τὴν *Παναγία* τοῦ Σάν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, τὴν *Ἀψίδα τῶν προφητῶν* καὶ τὶς *Ἱστορίες τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης* στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀσσίζης. Πέρα ἀπὸ τὰ κλασικὰ παραστατικὰ στοιχεῖα — ἐπιγονατίδες, ἱμάτια, προφητικὲς καὶ φιλοσοφικὲς γενειάδες, φανταστικὰ ἀρχιτεκτονήματα — ἐκεῖνο πού ξεχωρίζει ἀμέσως αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι ἡ ἀκρίβεια στὸν προσδιορισμὸ τοῦ ὄγκου καὶ τῶν σχημάτων. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅσο γίνεται πιὸ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τῆς κλασικῆς ἑλληνορωμαϊκῆς ζωγραφικῆς, πού ἦταν πάντα ρευστὴ καὶ ὅπου ὁ προσδιορισμὸς τοῦ χώρου καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν μορφῶν γινόταν μόνο μὲ κάποια προσέγγιση. Ὑπάρχει, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, μιὰ καθαρότητα στὸ δέσιμο, μιὰ λογικὴ διάρθρωση στὴ σύνθεση, μιὰ συνειδητὴ ὑπόταξη κάθε στοιχείου στὸ δραματικὸ κέντρο τῆς ἀφηγήσεως· ὅλα αὐτὰ ἔχουν λανθασμένα χαρακτηριστὴ σὰν κλασικά, ἀφοῦ στὴν πραγματικότητα δὲν ἀνήκουν παρὰ μόνο



3

στον Τζιόττο και εκφράζουν τη συμμετοχή του στη λαϊκή και ὀρθολογιστική νοοτροπία της νέας ἀστικής τάξης που τότε ἀνέβαινε. Ἄν ἡ ἀγάπη του γιὰ τὶς λογικὲς δομὲς δὲν τὸν ὀδήγησε ποτὲ σὲ μιὰ μορφή ἀφαίρεσης, αὐτὸ ὀφείλεται μάλλον στὸ ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν πάντοτε ἀνοιχτὸς σὲ καθετὶ καινούριο, ἀνανεωνόταν μὲ κάθε πολιτιστικὴ συνάντηση. Οἱ λαϊκὲς «ρομάντσες», ὁλοζώντανες ἀκόμα, κυρίως στὴν κοιλάδα τοῦ Πάδου ἀλλὰ καὶ στὴν Ὀμβρική, πού ἐξέφραζαν πλῆθος ἀναζητήσεις γύρω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ πού ἦταν ἄγνωστες στὴν κλασικιστικὴ παράδοση τῆς κεντρικῆς καὶ νότιας Ἰταλίας, ἀσφαλῶς διασκέδαζαν καὶ ἐνδιέφεραν τὸ Φλωρεντινὸ καλλιτέχνη. Ὁ Τζιόττο, ὅταν ὀνομαζόταν «ἀρχαῖος», τὸ ἔκανε πιθανὸν στὸ μέτρο πού ἀναγνώριζε τοὺς ἀρχαίους, ὅπως ὁ Δάντης, σὰν δασκάλους τοῦ ὀρθολογισμοῦ, πού κατεῖχαν τὴν καλύτερη μέθοδο ἐρμηνείας τῆς πραγματικότητος· ἀλλὰ ἡ πραγματικότητα πού τὸν ἐνδιέφερε ἦταν ἡ σύγχρονή του πραγματικότητα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Τσιμαμποῦε καὶ τοὺς μαθητές του (τὸν Μανφρεντίνο ντὰ Πιστόια, τὸν Κόρσο ντὶ Μπουόνο), στὸ ἔργο τοῦ Τζιόττο δὲν ὑπάρχει καμιὰ νοσταλγία κλασικισμοῦ. Τὴ συμπάθειά του γιὰ τὰ γοτθικὰ «ἀξιοπερίεργα» τὴ δείχνει ἄλλωστε ὁ Τζιόττο τὸν καιρὸ τῆς Ἀσσίζης διαλέγοντας τοὺς βοηθοὺς του· τὸν Μέμμο ντὶ Φιλίππουτσιο ἀπὸ τὴ Σιένα (πατέρα τοῦ Λίππο Μέμμι καὶ πεθερὸ τοῦ Σιμόνε Μαρτίνι), πού θὰ τὸν βοηθήσει κυρίως στὴν *Ἀψίδα τῶν Διδασκάλων* τῆς *Ἐκκλησίας* καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ πρώτου τμήματος τῆς ἐκκλησίας, καὶ τὸν λεγόμενο «Μαέστρο ντέλλα Σάντα Τσετσίλια», πού θὰ τοῦ ἀνα-

θέσει τὴν εὐθύνη γιὰ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀριστεροῦ τοῖχου τῆς κάτω πλευρᾶς τοῦ κλίτους (μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου*)· ἀκόμα στὴν περίοδο τῆς Πάδουας δέχεται, καὶ ἴσως τὸ προτείνει καὶ ὁ ἴδιος, νὰ ἀνατεθῇ ἡ *Παναγία μὲ τὸ Βρέφος καὶ τοὺς δύο διακόνους* γιὰ τὴν Ἀγία Τράπεζα τοῦ Παρεκκλησίου τῶν Σκροβένι στὸ γλύπτη Τζιοβάννι Πιζάνο.

Ἐξάλλου μιὰ ἀνάλογη διάθεση φανερώνουν καὶ τὰ ἴδια του τὰ ἔργα· ἔχει παρατηρηθῇ ὅτι σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα, τὴν *Παναγία* τοῦ Σάν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, ἐνῶ ἡ κύρια εἰκόνα ἔχει μετωπικὴ τοποθέτηση καὶ μιὰ γλυπτικὴ δύναμη πού μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε τὸν Ἀρνόλφο, οἱ δύο ἄγγελοι πού βλέπουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο ἔχουν μιὰ ἐλευθερία καὶ μιὰ κλίση μὲ τὶς ταινίες πού κυματίζουν, πού ἀνταποκρίνεται στὴν καλλιγραφία τοῦ Βορρά.

Ἀλλὰ τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἐνῶ οἱ μορφὲς τῆς *Παναγίας ἐν Δόξῃ* τοῦ «Μαέστρο ντὶ Σάν Μαρτίνο» καθὼς καὶ τοῦ Τσιμαμποῦε μετεωρίζονταν σὰν ὀράματα μακρινὰ καὶ ἄβυσσος, ἡ *Παναγία* τοῦ Σάν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα κάθεται, βαριά καὶ ὀγκώδης, πάνω σ' ἓνα θρόνο στέρεα κατασκευασμένο (ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζονται σήμερα λίγα μόνο τμήματα) πού ὁ Τζιόττο τὸν χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ κἀνὴ γήινη, ἀπτή, τὴ θεία μορφή. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ σ' ἓνα σύγχρονο σχεδὸν ἔργο, τὸν *Ἐσταυρωμένο* τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ὅπου ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση πού ἤθελε τὸν Ἐσταυρωμένο ἓνα εἶδος ἐραλδικοῦ συμβόλου τῶν Παθῶν, καὶ ζωγραφίζει, γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία, ἓναν ἄνθρωπο, ἓναν ἀληθινὸ ἄνθρωπο, σταυρωμένο. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔργο, πού μπορεῖ νὰ χρονολογηθῇ ἀπὸ τὴν τεχντροπία γύρω στὸ 1290, περνᾶμε εὐκόλα στὰ πρῶτα ἔργα τῆς ἐπάνω ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης. Ἐκεῖ ἔχομε, σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ σειρὰ τῆς μετάθεσης τῆς σκαλωσιᾶς, πρῶτα τὶς δύο *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, κατόπιν τὴν *Ἀψίδα τῶν Διδασκάλων* τῆς *Ἐκκλησίας*, τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰωσήφ* καὶ τῆς *Καινῆς Διαθήκης* καὶ τέλος τὸ χαμηλότερο κύκλο μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου*.

Εἶναι ἀμφίβολο ἂν σ' αὐτὸν τὸ δίκαια ξακουστὸ κύκλο (ἐκτελεσμένο μὲ τὴ βοήθεια πολυἀριθμῶν μαθητῶν πού σὲ ὀρισμένα μέρη χαμηλώνουν ἀρκετὰ τὴν αὐστηρὰ ζωγραφικὴ ποιότητα) ὁ Φλωρεντινὸς καλλιτέχνης ἔδωσε μιὰ «ὀρθόδοξη» ἢ, ἀκόμα λιγότερο, μιὰ «πιστὴ στὸ φραγκισκανὸ πνεῦμα» ἐρμηνεία τοῦ Βίου τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου σύμφωνα μὲ τὸν Ἅγιο Μοναβεντούρα· τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι θέλησε νὰ τὸν ἱστορήσῃ μὲ τρόπο τελείως διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι μέχρι τότε· θὰ πρέπη νὰ εἶναι ἀρκετὴ ἡ σύγκριση μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ ἴδιου μύθου στὴν κάτω ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου ἀπὸ ἓναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους καλλιτέχνες τῆς παλιᾶς γενιᾶς, τὸν λεγόμενο «Μαέστρο ντέλ Σάν Φραντσέσκο». Ὅπωςδήποτε, οἱ κοντόχοντροι Φραγκισκανοὶ τοῦ Τζιόττο, μὲ τὰ τετράγωνα σαγόνια, τὰ πόδια πού πατοῦν μὲ σιγουριά στὸ ἔδαφος, τὶς συγκρατημένες τοὺς χειρονομίες, δὲ θυμίζουν καθόλου «μυστικιστικὴ» ἀντίληψη, ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὸν κόσμο· μοιάζουν μάλλον μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ πού μόλις βγῆκαν ἀπὸ τὴ σκλαβιά στὴν ἐλευθερία καὶ ἐπέβαλαν ἀποφασιστικὰ ἓνα νέο δυναμισμό στὴ ζωὴ τῶν ἰταλικῶν πολιτειῶν· ἀνήκουν στὴ νέα ἡγετικὴ τάξη στὴν ὁποία ἀνήκει κι ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο. Καὶ θὰ πρέπη νὰ ἄρεσαν πολὺ στὸν ἐργοδότη του, τὸν Τζιοβάννι ντὰ Μοῦρρο (ἀρχηγὸ τῶν Φραγκισκανῶν ἀπὸ τὸ 1296 ὡς τὸ 1304), πού, χωρὶς πολλὰς τύψεις, εἶχε ἀπελευθερώσει τὸ Τάγμα ἀπὸ τὰ τελευταῖα μεσαιωνικὰ ὑπολείμματα τοῦ «πνευματικοῦ» ρεύματος, πού ἤθελε παράλογα, στὸ τέλος τοῦ αἰῶνα, νὰ μείνῃ πιστὸ στὴ μυστικιστικὴ ἔμπνευση πού ἐξυμνοῦσε τὴν πενία τῶν ἐτῶν 1220 - 1240. Ὁ Μοῦρρο θὰ πρέπει νὰ εὐχαριστήθηκε πολὺ πού ὁ ζωγράφος ἀναπαριστοῦσε τοὺς συντρόφους τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου ἀκριβῶς σὰν τοὺς σύγχρονους του Φραγκισκανοὺς καὶ πού ἱστοροῦσε τὰ λίγο ἢ πολὺ μυθικὰ γεγονότα μὲ τρόπο ζωντανό· ἀκόμα θὰ τὸν εἶδε μὲ πολλὴ χαρὰ νὰ ἐπιστρέ-

φη, ἔστω καὶ γιὰ διαφορετικούς λόγους, στὴ «λαϊκὴ» ἔμπνευση τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀγίου, στὴν ἀναπαράσταση τῶν Χριστουγέννων (*Φάτνη τοῦ Γκρέτσιο*), ὅπου τὰ γεγονότα τοῦ Εὐαγγελίου ζωντάνευαν μὲ τὴ μιμικὴ ἐπανάληψη.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς τεχνολογίας, αὐτὸς ὁ καινούριος τρόπος ἀφηγήσεως καὶ ἡσχέση του μὲ τὸ κοινὸ φανερώνουν μιὰ ἀνανέωση τῶν τρόπων ἀναπαραστάσεως ποὺ δὲν ἔχει προηγούμενο στὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς. Μέσα ἀπὸ τὴν ομάδα τῶν ἔργων ποὺ ἔχουν καταγραφῇ μέχρι τώρα καὶ στὰ ὁποῖα προσθέτομε ἐδῶ τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀββαείου*, τὴν *Παναγία τῶν Ἀγίων Πάντων*, τὸν *Ἅγιο Φραγκίσκο* τοῦ Λούβρου (μὲ τὴν *Παναγία* τῆς Ὁξφόρδης, ποὺ ἔχει ἀνάλογη τεχνολογία καὶ ποὺ τὴν ἀπέδωσε τελευταία σὸν Τζιόττο ὁ Βόλπε) — ἔργα ποὺ μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν «νεανικά», ἔγιναν ἀνάμεσα στὰ 18 καὶ τὰ 38 τοῦ χρόνιου — ἡ ἐξέλιξη φαίνεται καθαρά.

Ὁ Τζιόττο βέβαια δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ξεκινήσῃ ἀπὸ τὸν βυζαντινὸν τρόπο ἀπεικόνισης ὅπως συνηθίζοταν στὴ Φλωρεντία τῆς ἐποχῆς του (αὐστηρὸς χωρισμὸς τῆς σκιᾶς ἀπὸ τὸ φῶς, ποὺ μοιράζονταν σύμφωνα μὲ ἓνα προκαθορισμένο ἀπὸ τὴν παράδοση σχέδιο· χέρια, μάτια, μύτες, στόματα, ροῦχα, ζωγραφισμένα σύμφωνα μὲ ὀρισμένους κανόνες ποὺ ἦταν ἡ σχηματοποιημένη κατάληξη τῶν ὧσων εἶχαν παρατηρηθῇ· γενικὲς συνθέσεις — εἰκονογραφικοὶ τύποι — σταθερὲς καὶ κωδικοποιημένες, κλπ.). Αὐτὸ τὸν τρόπο ἀπεικόνισης ὁ Τζιόττο τὸν τροποποίησε ἀπὸ μέσα, συγκρίνοντας τὶς παραστατικὲς τοῦ ἀξίες μὲ τὴν πραγματικότητα. Στὴν ἀρχὴ φαίνεται νὰ περιορίζεται στὸ νὰ προβάλλῃ τὶς παραστάσεις τοῦ κυρίως πλαστικά, ὅπως οἱ σύγχρονοί του γλύπτες (Νικόλα καὶ Ἀρνόλφο), τονίζοντας τὶς φωτοσκιάσεις καὶ σημειώνοντας ἔντονα τὶς σκιές. Ἦταν ἓνας ριζοσπαστικὸς τρόπος ἐπαναφορᾶς τῆς ζωγραφικῆς, μὲ στήριγμα στὴν ἀδελφὴ τέχνη, ἀπὸ τὴ γραφὴ στὴν ἀναπαράσταση. Ὁ Τζιόττο δὲν ἔφτασε ποτὲ στὴν πλήρη ἐνοποίηση φωτὸς καὶ χώρου γιὰ ὁλόκληρη τὴν εἰκόνα, ἔκανε ὅμως ἀποφασιστικὴ πρόοδο σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Κυρίως σ' αὐτὰ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργα (ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὴν Πάδουα) διατηρεῖ ἵχνη τοῦ βυζαντινοῦ χωρισμοῦ ἀνάμεσα στὶς διάφορες «λέξεις» τῆς παραστάσεως· κάθε μέρος τοῦ πίνακα ἔχει συλληφθῇ πρῶτα μεμονωμένα (μὲ τὸ δικό του φωτισμὸ καὶ καμιά φορὰ καὶ τὴ δική του προοπτικὴ) καὶ μόνο μετὰ ἔχει ἐνταχθῇ στὰ γενικότερα «συμφραζόμενα». Αὐτὰ τὰ «γενικὰ συμφραζόμενα» στὶς πλαστικὲς τέχνες δὲν μποροῦν νὰ εἶναι παρὰ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ χώρου ποὺ μέσα του τοποθετοῦνται τὰ ἀντικείμενα καὶ ξετυλίγεται ἡ ἀφήγησις. Ἡ συνοχὴ τοῦ χώρου εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ ὅποιον θέλει νὰ ἀναπαραστήσῃ τὸν κόσμον μὲ τρόπο λογικὰ παραδεκτό· κι ὁ Τζιόττο εἶχε συγκεντρωθῇ τόσο σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπιζε γιὰ πρώτη φορὰ, ὥστε ἔκανε τὸν χῶρον τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἓνα χῶρον καθορισμένο, περιορισμένο, χωρὶς ἀνοίγματα καὶ χωρὶς ἀνάσα. Ἡ ἔμφορη αὐτὴ ἐνοποιητικὴ τάση εἶναι παντοῦ παρούσα· ὁ Τζιόττο περιορίζει τὸ πεδίο δράσεώς του γιὰ νὰ μπορῇ νὰ τὸ ἐλέγξῃ μὲ μεγαλύτερη βεβαιότητα. Στὴν *Παναγία* τοῦ Σάν Τζιόρτζιο ἄλλα Κόστα, σὸν *Ἐσταυρωμένο* τῆς Σάντα Μαρία Νοβέλλα, στὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, εἶναι ἀκόμα μιὰ περιορισμένη ζώνη, μόλις ἓνα ἄνοιγμα, ἀλλὰ ἂν τὴν συγκρίνῃ κανεὶς μὲ τὶς ἱστορίες τοῦ Τσιμαμποῦε, πόσο ἀκριβὴς καὶ σίγουρη εἶναι! Ἄν ἔχῃ κανεὶς ὑπόψιν τοῦ αὐτὴ τὴ συνεχῇ προσπάθεια γιὰ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ γιὰ ἔλεγχον τῶν ἀποτελεσμάτων, γίνεται κατανοητὸ πῶς οἱ πρῶτες του δοκιμὲς γιὰ τὴν ἐνοποίηση τοῦ χώρου μπόρεσαν νὰ περάσουν, μερικὲς φορές, πέρα ἀπὸ τὴ φυσιοκρατικὴ καὶ προοπτικὴ ἀπεικόνιση στὴν ὁποία σκόπευαν. Ἰδιαίτερα ἔντονη εἶναι ἡ ἐπιθυμία τοῦ Τζιόττο νὰ μείνῃ πιστὸς στὶς ἀρχές, πράγμα ποὺ ὁδηγεῖ, σὲ μεμονωμένες περιπτώσεις, σὲ λύσεις ποὺ ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτές. Ἐτσι στὶς εἰκόνες τῶν *Διδασκάλων*

τῆς *Ἐκκλησίας* ὁ Τζιόττο ἀντιμετώπισε τὸ καινούριον πρόβλημα νὰ γεμίσῃ, μὲ ἐνιαῖον τρόπο, τὸ διαθέσιμο τριγωνικὸν χῶρον, συγκλίνοντας ὅλες τὶς γραμμὲς τῆς συνθέσεως πρὸς τὴν κορυφὴν, μὲ ἓνα νόμον διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν νόμον τῆς προοπτικῆς, ποὺ τὸν τηροῦσε ὅμως μὲ αὐστηρότητα. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἀρχίζει νὰ ἐπικρατῇ καὶ στὴ ζωγραφικὴ ἡ ἀντίληψη ὅτι ὁ κόσμος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀντικείμενα ποὺ μποροῦν νὰ προσδιοριστοῦν καθαρά καὶ νὰ ὑποβληθοῦν στὸ λογικὸ ἔλεγχον τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσωμε ὅτι αὐτὴ ἡ κατάκτησις τοῦ ὁρατοῦ κόσμου ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινον νοῦ ἀρχίζει ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ κατασκευάζονται, καὶ μόνο ἀρκετὰ ἀργότερα θὰ ἐπεκταθῇ στὴ φύσιν καὶ τὸν ἄνθρωπον. Ἀρκεῖ νὰ προσέξωμε, στὴν τοιχογραφίαν τῆς *Φάτνης τοῦ Γκρέτσιο* καὶ στὴ *Διαπίστωση τῶν στιγμάτων*, τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, γιὰ νὰ ἐκτιμήσωμε καὶ τὴν ἐκρηκτικὴ δύναμιν ἀλλὰ καὶ τὰ στενὰ ὅρια τοῦ ὀρθολογισμοῦ τοῦ Τζιόττο.

ΕΞΑΛΛΟΥ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι, προχωρώντας στὸ ριζοσπαστικὸν τοῦ δρόμον, ὁ Τζιόττο ἔπρεπε πάντα νὰ ἔχῃ ὑπόψιν τοῦ καὶ τὸ τί περίμενε ἀπ' αὐτὸν τὸ κοινὸν τοῦ, συνηθισμένου καθὼς ἦταν — ἀκόμα κι ἐκεῖνοι ποὺ ἐρμήνευε τὶς βαθύτερες ἐπιδιώξεις τοῦς — σὲ τελείως διαφορετικούς τρόπους ἀναπαραστάσεως. Ὑπάρχουν καθαρά ἵχνη τῆς δυσκολίας ποὺ εἶχαν οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς στὸ νὰ ἀκολουθήσουν τὸν Τζιόττο στὸ δρόμον τοῦ. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Τζιόττο μέχρι τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀσσίζης σχεδίαζε μὲ κάθε λεπτομέρεια τὸ «ἐμπρεσιονιστικόν» τοῦ σχέδιον στὸ σοβὰ (ἀκόμα κι ἂν περιοριζόταν, ἐπειδὴ δὲν εἶχε καιρὸ, στὸ νὰ ἀφήνῃ νὰ τὸ καλύπτουν μὲ χρῶμα μετριότατοι μαθητὲς τοῦ) δείχνει ὅτι εἶχε στὸ νοῦ του, ἀκόμα καὶ ὅταν ἡ ἄποψις τοῦ ἦταν κιόλας στὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς συνθετικῆς, ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἀνάγκη μιᾶς ἀναλυτικῆς ἀνάγνωσις ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ τοῦ. Ἡ ἀνάγκη αὐτὴ λιγότερε ὁλοένα καθὼς ὁ ζωγράφος, καὶ μιὰ ὁλόκληρη ομάδα ἀπὸ βοηθοὺς καὶ μιμητὲς ποὺ ἀνακηρύσσονταν «ὁπαδοὶ τοῦ Τζιόττο» (Giotteschi), ἐμόρφωναν τὸ κοινὸν τοῦς, καὶ καθὼς ἡ «ἐθνικὴ» τοῦ πιά φήμη τοῦ ἐπέτρεπε, ὥς ἓνα σημεῖον, νὰ ἐπιβάλλῃ τὸ δικὸν τοῦ τρόπον δράσεως. Τὰ πρῶτα συμπτώματα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς γίνονται αἰσθητὰ στὴ μέση τοῦ κύκλου μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου*, στὸ ὕψος τῆς τοιχογραφίας ποὺ ἀπεικονίζει τὸ *Θάνατον τοῦ Ἰππότη Τσελάνο*. Ἐκεῖ πραγματικά, ἐνῶ ἡ αἴσθησις τῆς πλαστικότητος γίνεται λιγότερον ὀξεῖα καὶ ἔντονη, παρακολουθεῖ κανεὶς μιὰ ἐξέλιξιν τῶν χρωματικῶν ἀξιών, μιὰ ἀναζητήσιν ἀπαλότητος καὶ συνέχειας στὶς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴν σκιά (ποὺ εἶχαν μείνει γιὰ πολὺν καιρὸ ἀπότομες καὶ κατακερματισμένες κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν βυζαντινῶν γεωμετρικῶν κατατμήσεων), ἓνα ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν νατουραλιστικὴν λεπτομέρεια (ὅπως τὸ τραπεζομάντηλον ποὺ πέφτει σὲ πιέτες ἀπαλὰ διαγραμμένες, τὰ πιάτα, τὸ φουσκωμένο δέρμα τοῦ χοντροῦ συνδαιτημονά κλπ.) ποὺ δὲν ἐμποδίζει ὅμως τὸν Τζιόττο νὰ ἀφηγηθῇ τὴν ἱστορίαν σύντομα, συγκεντρώνοντας τὴν προσοχὴν τοῦ στὸ σημαντικὸν «γεγονὸς» καὶ ὑποτάσσοντας τὰ πάντα στὴν ἐκθεσιν τοῦ κύριου ἐπεισοδίου. Στὴ σύνθεσιν ὅλα συντείνουν στὴν «καταστροφὴν», στὴν δραματικὴν «ἀποκορύφωσιν» μ' αὐτὴ τὴν ἐννοίαν εἶπαν σωστὰ γιὰ τὸν Τζιόττο ὅτι ἦταν πρῶτον μεγάλος δραματικὸς συγγραφέας καὶ ὕστερον νατουραλιστής. Ὅλες αὐτὲς οἱ χαρακτηριστικὲς ιδιότητες θὰ φτάσουν στὸ ἀποκορύφωμά τοῦς στὶς τοιχογραφίας ποὺ ἔκανε ὁ Τζιόττο στὴν Πάδουαν, στὸ ἰδιωτικὸ παρεκκλήσιον τῶν Σκροβένι (1305 - 1307 περίπου) καὶ ποὺ ἔχουν ἀναγνωριστὴν παγκόσμιαν σάν τὸ ἀριστούργημά του. Ἐκεῖ ὁ καλλιτέχνης, ἀφοῦ ξεπέρασε ὅλες τὶς κρίσεις τῆς ἀναπτύξεως, ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ σ' ὅλην τὴν ὀριμότητα, ἔχοντας κατακτήσει μιὰ ἐσωτερικὴ κλασικότητα ποὺ μᾶς κάνει νὰ σκεφτομάστε τὸν Φειδίαν.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

Τζιόττο, ὁ πατέρας τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς

Ο ΤΖΙΟΤΤΟ δίνει μεμιάς στην Ἱταλία και σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη μιὰ ολοκληρωμένη γλώσσα, τὴ γλώσσα ποὺ θὰ ἐπιτρέψει στὴν ἱταλικὴ ψυχὴ νὰ ἐκφράζεται γιὰ διακόσια πενήντα χρόνια μὲ μιὰ πάντοτε καινούρια ποικιλία. Τὸ ἔργο του εἶναι τόσο φημισμένο, ὥστε ὀνόμασαν, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι ὑπερβολή, τὸ λόφο τῆς Ἀσσίζης Δελφούς τῆς Ἱταλίας, καὶ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἀρένα, στὴν Πάδουα, τόπο προσκυνήματος τοῦ πολιτισμοῦ μας.

Ποιὸς ἦταν ὁ Τζιόττο; Τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς του κάθε ἄλλο παρά ἔχει διαλευκανθῇ. Ὁ Βαζάρι, στὸ περίφημο ἔργο του «Βιογραφίες Ἱταλῶν Ζωγράφων», μᾶς διηγεῖται ὅτι ὁ Τσιμαμπούε, ὁ τελευταῖος Ἱταλοβυζαντινὸς ζωγράφος, συνάντησε στὴν κοιλάδα τοῦ Μουτζέλλο ἕνα τσοπανόπουλο ποὺ σχεδίαζε πρόβατα μὲ μιὰ πέτρα πάνω σὲ μιὰ ἄλλη. Ἐντυπωσιασμένος ἀπὸ τὴ σοβαρότητα τοῦ ἀγοριοῦ, τὸ ρώτησε ἂν ἤθελε νὰ σπουδάσῃ ζωγραφικὴ. Τὸ παιδί ἀπάντησε συνετὰ πῶς, ἂν ὁ πατέρας του συμφωνοῦσε, θ' ἀκολουθοῦσε μὲ χαρὰ τὸν ξένο. Ὁ μύθος τοῦ μικροῦ βοσκοῦ πρέπει νὰ ἦταν πολὺ διαδεδομένος, γιατί ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, πρὶν ἀπὸ τὸν Βαζάρι, τὸν ἀφηγήθηκε σὲ μιὰ ἐξοχὴ περίληψη τῆς ἱστορίας τῆς ἱταλικῆς ζωγραφικῆς:

«Ὁ ζωγράφος ποὺ παίρνει σὰν ἀπόλυτο πρότυπο τὰ ἔργα τῶν ἄλλων ζωγράφων, δὲ θὰ κάνει ποτέ του παρὰ μέτρια ἔργα· ἀλλὰ ἂν βάλῃ στόχο του τὴ σπουδὴ τῆς φύσεως, οἱ κόποι του θὰ ἀποδώσουν καρπούς. Αὐτὸ δείχνουν οἱ ζωγράφοι ποὺ δούλεψαν μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ (δηλαδή κάτω ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἐπιρροή) καὶ ποὺ ὁ καθένας τους ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ νὰ μιμῆται τοὺς προηγούμενους σὲ τέτοιο βαθμὸ, ὥστε ἀπὸ αἰῶνα σὲ αἰῶνα ἡ τέχνη τους ὀλοένα παράκμαζε. Ὑστερα ἦρθε ὁ Φλωρεντινὸς Τζιόττο. Γεννημένος σ' ἕνα ἀπόμερο χωριό, ἄρχισε, παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση, νὰ σχεδιάζῃ πάνω σὲ πέτρες ὅλα τὰ ζῶα ποὺ ἔβλεπε. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἔγινε, μετὰ ἀπὸ μακρόχρονες σπουδές, ὁ πρῶτος καλλιτέχνης ὃχι μόνον τῆς ἐποχῆς του ἀλλὰ καὶ τῶν αἰώνων ποὺ ἀκολούθησαν. Μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἡ τέχνη ξανάπεσε σὲ παρακμὴ, γιατί οἱ ζωγράφοι ἄρχισαν νὰ μιμοῦνται τὸν Τζιόττο».

Σύμφωνα ὅμως μ' ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους σύγχρονους ἱστορικοὺς τῆς τέχνης, τὸν Supino, ποὺ ἐρεῦνησε τὰ ἀρχεῖα τῆς Φλωρεντίας, ὁ Τζιόττο ἀνῆκε στὴν πλούσια οἰκογένεια Μποντόνε (ἂς μὴν ξεχνᾶμε πὼς αὐτὸ ἦταν τὸ ἐπίθετό του) καὶ γεννήθηκε

στὴ Φλωρεντία στὰ 1266. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσωμε ὅτι, ὅπως τόσοι ἄλλοι Φλωρεντινοὶ νέοι, πῆγε στὰ νιάτα του στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ἡ βυζαντινὴ τέχνη γνῶριζε μιὰ καινούρια ἄνθιση. Ἄς θυμηθοῦμε τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Καχριέ-Τζαμί (Μονῆς τῆς Χώρας) ποὺ ἀποκάλυψαν οἱ Ἀμερικανοὶ τὰ τελευταῖα χρόνια.

Ὁ Βοκκάκιος, ποὺ τὸν γνώρισε, μᾶς ἄφησε ἕνα διασκεδαστικὸ πορτραῖτο του στὸ «Δεκαήμερον» (Ἔκτη Ἡμέρα, Πέμπτη Ἱστορία). Σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφὴ του ὁ Τζιόττο ἦταν κοντός, ἄσχημος, κακοντυμένος, ἀπεριποίητος, ἀλλὰ «αὐτὸ ποὺ μεγάλωνε ἀκόμα πὶο πολὺ τὴν ἀξία του ἦταν μιὰ σπάνια μετριοφροσύνη... Εἶχε τὴ φιλοδοξία νὰ εἶναι ὁ πρίγκιπας τῶν ζωγράφων, κι ὅμως ἀποποιόταν πάντα τὸν τίτλο τοῦ δασκάλου. Μὰ ἡ μετριοφροσύνη του ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ νὰ μεγαλῶνῃ τὴ λάμψη τῶν ἱκανοτήτων του, ποὺ γίνονταν κάθε μέρα αἰτία νὰ τὸν ζηλεύουν κι ἄλλοι».

Ἡ ἐξυπνάδα καὶ τὸ πνεῦμα του ἄφησαν ἐποχὴ. Στὸν πάπα, ποὺ τοῦ ζήτησε ἕνα δείγμα τῆς τέχνης του, ἔστειλε ἕναν ἄσογο κύκλο, ποὺ τὸν σχεδίασε χωρὶς διαβήτη μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ ἐκπληκτοῦ ἀπεσταλμένου του. Κι ὁ πάπας, ὁ ὀνομοστὸς Βονιφάτιος Η', τὸν κάλεσε στὴ Ρώμη καὶ τοῦ ἀνέθεσε σημαντικὰ ἔργα, ποὺ δυστυχῶς δὲν ἔχουν σωθῇ. Ὁ βασιλιάς Ροβέρτος τῆς Νεαπόλεως, ποὺ τὸν εἶχε ἀνακηρύξει «οἰκεῖο» του, τοῦ εἶπε μιὰ φορά: «Ἄν ἤμουνα στὴ θέση σου δὲ θὰ δούλευα μὲ τέτοια ζέση!» — «Μὰ οὔτε κι ἐγώ, ἂν ἤμουν στὴ δικὴ σας!», τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ Τζιόττο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τρία μεγάλα σύνολα ἔργων του στὴν Ἀσσίζη, στὴ Φλωρεντία καὶ στὴν Πάδουα (τὸ τελευταῖο σύνολο εὐτυχῶς γλίτωσε ἀπὸ ἀποκατάσταση στὶς ἀρχές τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα), δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἀμφίβολα ἔργα ποὺ ἀποδίδονται στὴ σχολὴ του. Τὰ *Στίγματα τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου*, τοῦ Λούβρου, ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίαν. Μόνον ἡ *Παναγία* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι φαίνεται νὰ ἔχῃ γίνῃ ὀλόκληρη ἀπὸ τὸ χέρι του. Ὅπως λέει ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, μετὰ τὸν Τζιόττο ἄνοιξε μιὰ ἐποχὴ μιμητῶν. Αὐτοὶ ζωγράφιζαν σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, μὲ περισσότερο ἢ λιγότερο ταλέντο, στὸ στυλ ποὺ λέμε σήμερα «διεθνὲς γοτθικόν». Μερικοὶ κριτικοί, θέλοντας νὰ ἀναδείξουν οἱ ἴδιοι, προσπάθησαν νὰ ἀναδείξουν πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ἐπιγόνους τοῦ Τζιόττο. Ἀλλὰ οἱ ζωγράφοι αὐτοί, ὅποιο κι ἂν ἦταν τὸ ταλέντο τους,

οὔτε κὰν πλησιάζουν τὸν Τζιόττο. Θὰ πρέπει νὰ ἐρθοῦν ὁ Μαζάτσιο καὶ ὁ Ραφαήλ γιὰ νὰ βρεθοῦν οἱ ὅμοιοί του.

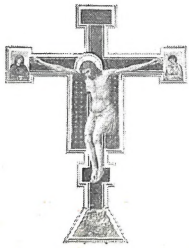
Δὲν ὑπάρχει τίποτα πὶο λανθασμένο, κατὰ τὴ γνώμη μου καὶ τὴ γνώμη τεχνοκριτῶν μὲ μεγάλο κύρος, ὅπως ὁ Supino, ὁ Gielly, ὁ Cecchi κ.ἄ., ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν ἀδιάφορος γιὰ τὰ θέματα ποὺ ζωγράφιζε. Κοιτάξτε τὶς τοιχογραφίες του τῆς Πάδουας — πολλὲς περιλαμβάνονται στὶς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν — καὶ θὰ δῆτε μὲ τί λυρισμὸ ἐκφράζονται τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ. Ποτὲ καλλιτέχνης ἀδιάφορος δὲ θὰ μπορούσε νὰ ζωγραφίσῃ τόσο καλὰ τὴ *Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα*, τὸ *Θοῖνο* ἢ τὴν *Ἀνάληψη*· στὸ τελευταῖο ἔργο, οἱ ἄγγελοι ποὺ περιβάλλουν τὸ Χριστὸ εἶναι βέβαια ἐμπνευσμένοι ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ σχολὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως· ἀλλὰ ὁ Τζιόττο τοὺς μεταμόρφωσε μὲ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ δράματος· κι αὐτὸ εἶναι ποὺ ἔχει σημασία.

Δυστυχῶς οἱ τοιχογραφίες τῆς Σάντα Κρότσε στὴ Φλωρεντία ἔχουν ὑποστῇ πρόσφατα ἀποκαταστάσεις — ἐμπνευσμένες ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὲς ἀναστηλώσεις, ὅπως ἔγιναν στὴν Αἴγυπτο, στοὺς ναοὺς τοῦ Καρνάκ καὶ τοῦ Λοῦξορ — ποὺ ἱκανοποιοῦν ἴσως τοὺς ἀρχαιολόγους ἀλλὰ ὅπωςδὴποτε ὃχι τοὺς φιλότεχνους. Τὸ τσιμέντο ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἔχει κι αὐτὸ ἕνα δικό του χρῶμα ποὺ συνθλίβει κυριολεκτικὰ τὴ ζωγραφικὴ. Ἀπαίσια γκρίζα σχήματα κόβουν τὶς συνθέσεις, τὶς παραμορφώνουν. Ἄς προσθέσωμε ὅτι οἱ ἀποκαταστάσεις τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα εἶχαν γίνῃ σὲ μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ ἦταν ἀλλοιωμένη ἀλλὰ ὑπαρκτή. Ἐνῶ τώρα τίποτα δὲν μπορεῖ, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ ριζικὲς διορθώσεις, νὰ ξαναδώσῃ στὶς τοιχογραφίες τὴν αὐθεντικὴ, ὑποβλητικὴ τους μορφὴ. Φτάνει νὰ κοιτάξῃ κανεὶς προσεκτικὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Πάδουας, γιὰ νὰ καταλάβῃ τί παραμορφώσεις ἔχουν πάθει οἱ ἄλλες τῆς Σάντα Κρότσε.

Κανένας πρὶν ἀπὸ τὸν Τζιόττο, κανένας ὡς τὸν Ραφαήλ καὶ ἴσως κανένας μετὰ τὸν Ραφαήλ δὲν εἶχε αὐτὴ τὴν ὀξεία αἴσθηση τῆς σύνθεσης, τοῦ στυλιζαρίσματος, τῆς ἀξίας τῶν ὀγκῶν ποὺ μοιράζονται σὲ σωστὴ ἰσορροπία, αἴσθηση δεμένη μὲ ψυχολογικὸ περιεχόμενο τόσο δυνατὸ καὶ τόσο συγκροτημένο. Θὰ τελειώσω μὲ τὰ λόγια τοῦ Gielly: «Ὁ Τζιόττο εἶναι ἕνας ἰδιοφυῆς στοχαστής, ποὺ τὸ διαπεραστικὸ τοῦ βλέμμα διεισδύει στὰ βάθη τῶν ψυχῶν καὶ τὸ ἄξιο χέρι του ξέρει νὰ ἐκφράζῃ ὅλα τοὺς τὰ μυστικά».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Οἱ πίνακες



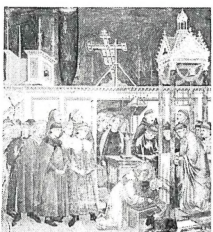
I. ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ (578 × 406 εκ.). *Φλωρεντία, Σάντα Μαρία Νοβέλλα*. — Αναφέρεται σάν ἔργο τοῦ Τζιόττο ἀπὸ τὸ 1312, ἀλλὰ χρονολογεῖται τουλάχιστον εἴκοσι χρόνια νωρίτερα. Μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ*, τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, παρουσιάζουν ἀναλογίες οἱ μορφές στοὺς μικροὺς πίνακες τῶν ἁκρῶν, πού ἡ καταγωγή τους ἀπὸ τὴ γλυπτική εἶναι φανερή.



II. ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΥΣ (180 × 90 εκ.). *Φλωρεντία, Σάν Τζιόττο ἄλλα Κόστα*. — Τὸ ἔργο ἀναφέρεται σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Γκιμπέρτι· εἶναι κατεστραμμένο στὴν κάτω ἁκρὴ καὶ τὶς πλευρές. Ἡ γραμμικὴ κομψότητα τῶν δυὸ ἀγγέλων, ἀπόλυτα γοθικὴ, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ὄγκο τοῦ Βρέφους, πού θυμίζει τὴ γλυπτικὴ τοῦ Ἀρνόλφο ντὶ Κάμπιο.



III. Ο ΙΣΑΑΚ ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΕΙ ΤΟΝ ΗΣΑΥ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Οἱ δυὸ *Ἱστορίες τοῦ Ἰσαάκ* στὴν ἐπάνω ἐκκλησία ἀντιπροσωπεύουν τὴν παλαιότερη παρουσία τοῦ Τζιόττο στὴν Ἀσσίζη· χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1290. Καὶ ἐπειδὴ τὸ θέμα εἶναι βιβλικό, ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἀκόμα μιὰ ζωγραφικὴ γλώσσα παραδοσιακὴ, φαινομενικὰ «κλασικὴ».



IV. Η ΦΑΤΝΗ ΤΟΥ ΓΚΡΕΤΣΙΟ (270 × 230 εκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Τὸ ἔργο αὐτὸ εἰκονίζει μιὰ ἐκκλησία ὅπου γίνεται ἡ Ἱερὴ Ἀναπαράσταση. Εἰδὼ ἔχουν συνεργαστῇ πολυάριθμοι βοηθοὶ τοῦ Τζιόττο. Τὰ πιὸ δυνατὰ μέρη εἶναι ὁ Ἅγιος μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὰ ἀντικείμενα πού παρίστανται προοπτικά. Θαυμάσια εἶναι ἡ πίσω πλευρὰ τοῦ κεκλιμένου σταυροῦ καὶ τὸ ἀναλόγι.



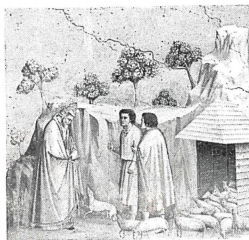
V. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ ΤΣΕΛΑΝΟ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Τὸ τμήμα τῆς τοιχογραφίας πού περιλαμβάνεται σ' αὐτὸ τὸν πίνακα μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὅτι βγήκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Τζιόττο καὶ δείχνει πῶς ὁ καλλιτέχνης ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ πλαστικότητα καὶ προσπαθεῖ, πλάθοντας μὲ τὴ μύτη τοῦ πινέλου, νὰ δώσῃ τὴν ἐντύπωση τῆς χρωματικῆς ἀπαλότητας.



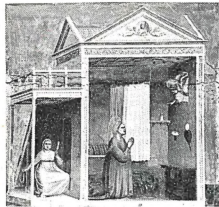
VI. ΤΟ ΚΗΡΥΓΜΑ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΟΝΟΡΙΟ Γ' (270 × 230 εκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα τῆς δευτέρας φάσης τῆς τεχνολογίας τοῦ Τζιόττο στὴν Ἀσσίζη. Ἡ προοπτικὴ ἀπόδοσὶς τῆς γοθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι θαυμάσια, ἐνῶ στὰ παχιά πρόσωπα τῶν ἱερωμένων φανερώνονται τὰ νέα ἐνδιαφέροντα τοῦ Τζιόττο γιὰ τὴν προσωπογραφία καὶ τὸ χρῶμα.



VII. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ ΣΤΙΓΜΑΤΩΝ (270 × 230 εκ.). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γενικὴ ἰδέα τῆς συνθέσεως, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σάν ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Τζιόττο ἡ ἐκτέλεση τῶν κεκλιμένων πινάκων — ἀνάλογων μὲ αὐτοὺς στὴ *Φάτνη τοῦ Γκρέτσιο* — πού ἡ ἐξέταση τοῦ κονιάματος δείχνει ὅτι ὀφείλονται σὲ μιὰ ἐπέμβαση, ἰδιόχειρὴ μάλλον, τῆς τελευταίας στιγμῆς.



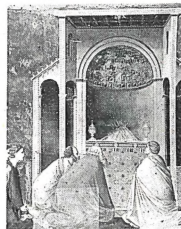
VIII. Ο ΙΩΑΚΕΙΜ ΑΠΟΣΥΡΕΤΑΙ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟΥΣ ΠΟΙΜΕΝΕΣ (200 × 185 εκ.). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἔχει πετύχει τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ δραματικὴ ἐνταση μὲ ἐλάχιστα μέσα. Ἡ στρόφῃ τῶν ματιῶν τοῦ ἐνὸς βοσκῶ, ἡ κεκλιμένη κεφαλὴ τοῦ Ἰωακείμ, τὸ τοπίο, τὸ κοπάδι, εἶναι ἀρκετὲς ἐνδείξεις. Ὁ σκύλος λειτουργεῖ συνθετικά: ἐνώνει τὶς δύο ομάδες.



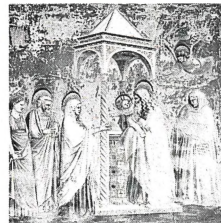
IX. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΝΝΑΣ (200 × 185 εκ.). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Ἡ μικρὴ προοπτικὴ σκηνὴ ἔχει περιορισμένο βάθος ἀλλὰ καὶ ἀκρίβεια σχεδὸν μαθηματικὴ. Τὸ τμήμα μὲ τὴν ὑπηρέτρια ἀριστερὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ δυνατὰ τοῦ καλλιτέχνη, τόσο γιὰ τὸν περιπλοκοῦ χῶρο ὅσο καὶ γιὰ τὸ νέο τρόπο παρατηρήσεως καὶ ἀποδόσεως τῆς φύσεως.



X-XI. ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝ ΔΟΞΗ (325 × 204 εκ.). *Φλωρεντία, Πανακοθήκη Οὐφφίτσι*. — Αναφέρεται σάν ἔργο τοῦ Τζιόττο ἀπὸ τὸ 1418. Ἡ τεχνολογία τοῦ καλλιτέχνη βρίσκει πιά πολὺ κοντὰ στὴ φάση τοῦ Παρεκκλησίου τῶν Σκροβένι. Ἡ παλαιότερη ἀρχιτεκτονικὴ ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἓνα πολὺ πρωτότυπο ἀπλοποιημένο γοθικὸ ἀρχιτεκτόνημα καὶ ἡ χρωματικὴ κλίμακα εἶναι πιὸ πλούσια.



XII. Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΓΙΑ ΝΑ ΑΝΘΙΣΟΥΝ ΟΙ ΡΑΒΔΟΙ (λεπτομέρεια). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Οἱ ἀνθρώπινες μορφές συνθέτουν ἓνα ἀρχιτεκτόνημα μέσα στὸ ἀρχιτεκτόνημα. Στὴ διακόσμηση τοῦ βωμοῦ, στὸ χρωματικὸ πλοῦτο τῶν ἐνδυμάτων, στὴν προσοχὴ μὲ τὴν ὁποία ἔχουν σχεδιαστῇ τὰ γένεια καὶ τὰ μαλλιά, φανερώνεται μιὰ πιὸ ἐλεύθερη παρατήρηση τῆς πραγματικότητος.



XIII. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (200 × 185 εκ.). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Ὁ Τζιόττο ἔχει πιά ἀπελευθερωθῇ ἀπὸ κάθε υπόλοιπο βυζαντινῆς σηματικότητος. Χωρὶς νὰ ἀπαρνηθῇ μιὰ σοφὰ ἰσορροπημένη σύνθεση, δίνει ζωντάνια στὸ Θεῖο Βρέφος, ἀπλώνει περισσότερο τὸ χρῶμα τῶν ἐνδυμάτων καὶ δίνει συνεχεῖς καὶ γλυκιές ἀποχρώσεις στὶς σκιές.



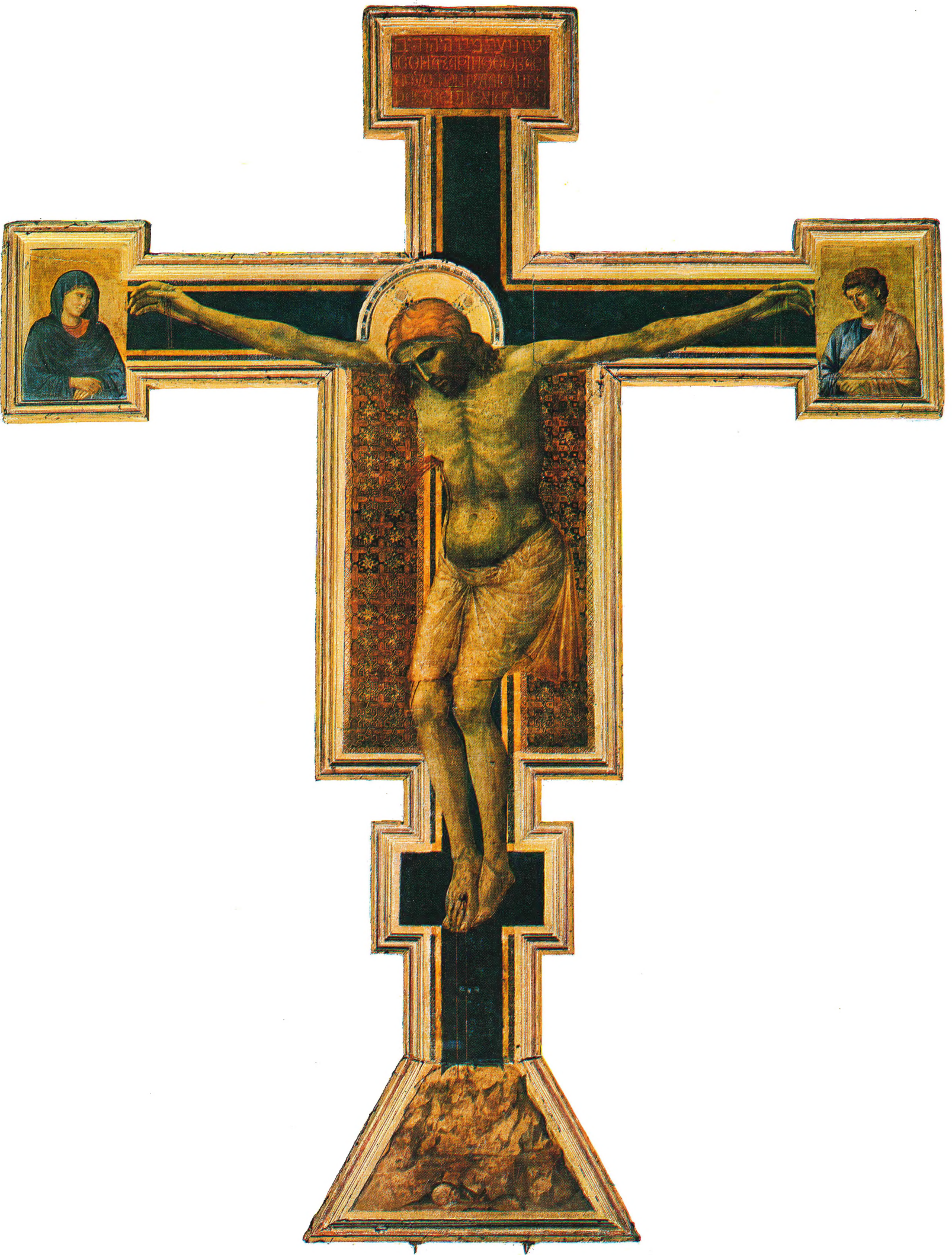
XIV-XV. ΘΡΗΝΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΝΕΚΡΟ ΧΡΙΣΤΟ (λεπτομέρεια). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Στὴ σκηνὴ αὐτὴ οἱ μορφές ἔχουν τοποθετηθῇ μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ νὰ συγκεντρώνεται στὴ δραματικὴ κορυφὴ τῆς συνθέσεως: τὴν ὁμάδα τῆς Παναγίας πού ἀγκαλιάζει τὸ νεκρὸ γιὸ της. Σ' αὐτὸ βοηθοῦν καὶ οἱ δυὸ μορφές πού παρίστανται ἀπὸ τὴ ράχη.



XVI. Ο ΙΗΣΟΥΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ (λεπτομέρεια). *Πάδωνα, Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι*. — Ὁ βαθὺς ὕπνος τῶν στρατιωτῶν ἐκφράζεται μὲ τὸν τρόπο πού ἀκουμποῦν βαριὰ στὶς ἀσπίδες καὶ μὲ τὰ σκεπασμένα κεφάλια τους πού πέφτουν, σὲ δυὸ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐξαιρετικὲς συντομογραφίες τῆς τέχνης τοῦ δέκατου τέταρτου αἰῶνα. Ἐξοχο εἶναι τὸ βάθος, πού μοιάζει μὲ μάρμαρο.



XVII. Η ΕΚΔΙΩΞΗ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΕΤΣΟ (λεπτομέρεια). *Ἀσσίζη, Ἅγιος Φραγκίσκος*. — Ἡ ἀναπαράσταση τῆς πολιτείας εἶναι συμβατικὴ· τὸ ἴδιο καὶ τὰ χρώματα τῶν σπιτιῶν. Ἀλλὰ ὁ τρόπος πού συνδέονται οἱ κύβοι καὶ οἱ γεωμετρικὲς φόρμες μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σὰ σύμβολο τῆς ἐπιμονῆς μὲ τὴν ὁποία ὁ Τζιόττο ἀναζητοῦσε, ἀπὸ τότε κιόλας, μιὰ νέα βεβαιότητα στὸ χῶρο.

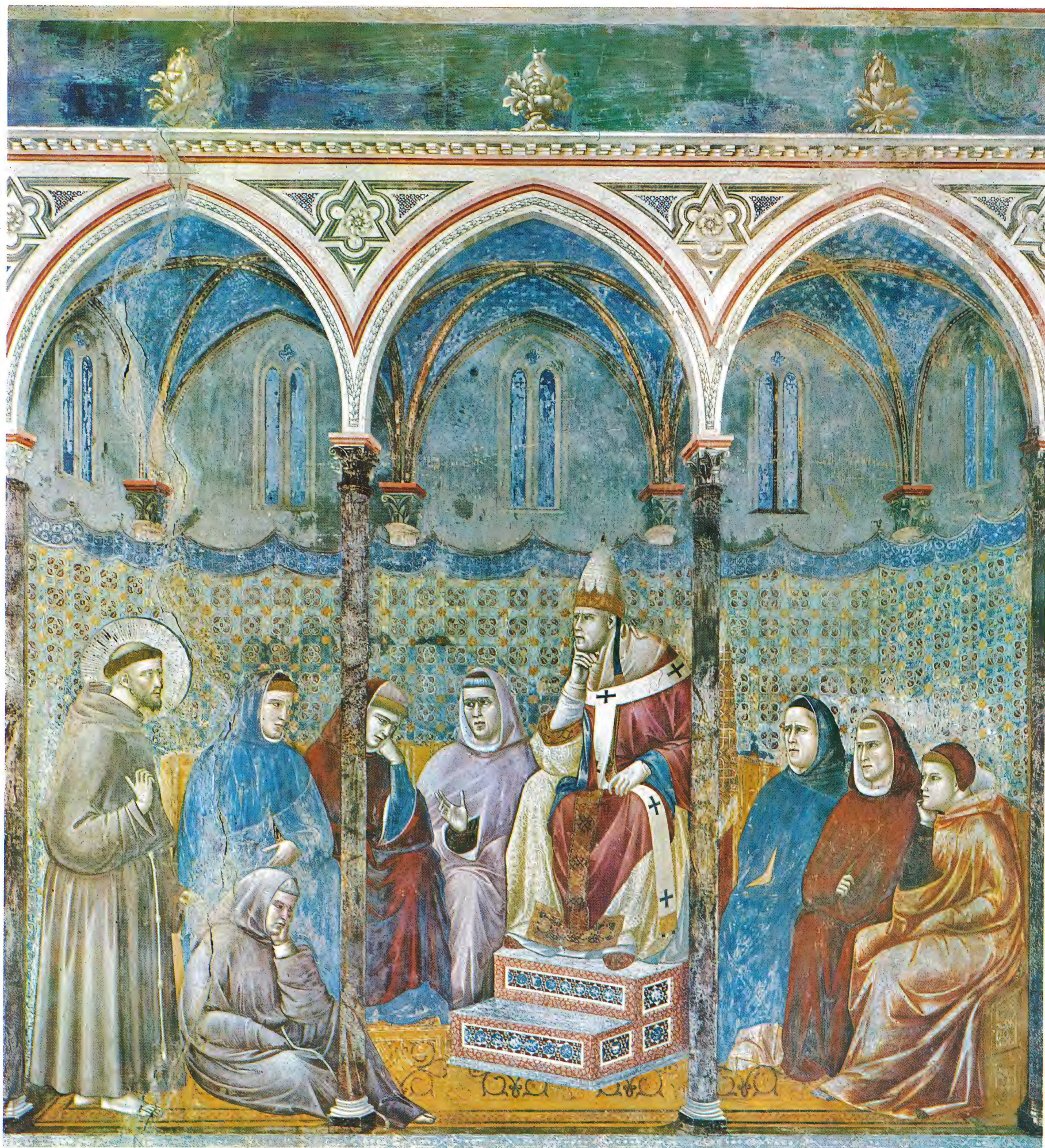




































ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βαν Γκόγκ, Ντελακρουά καὶ Γκωγκέν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.

Ζητήστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύσῃ τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μετὰ τὴν σειρά πρὸς ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκεθ
Μποττιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ἰερώνυμος Μπὸς	Γκόγια
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Νταβίντ
Ντύρερ	Ματῖς
Μιχαήλ Ἀγγελος	Πικάσο
Ραφαήλ	Μοντιλιάνι
Τισιανὸς	Ντὲ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Ἑλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ροδμπενς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὔρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, πρὸς ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μετὰ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῇτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἓνα.

Οἱ ἑκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον, τὴν ἑκδοσὴ

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μετὰ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κί ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πρὸς τὸ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἐβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μετὰ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!